

# 5 DIE GESCHICHTE DER ARTEMISIA (UM 1535). EIN SONDERFALL?

„[...] nit allain auß disen dingen in lob züerheben / sonder auch von irer [Artemisias] starcke tugent / manlichen gemüts und keckheit / Wann in den Ritterlichen Wercken / was sye wohl geübt vnnd vil künndend“<sup>641</sup>

## 5.1 DARSTELLUNG UND DESIDERATE

Breus *Geschichte der Artemisia* stellt im Hochformat dar, wie die gleichnamige karische Königin durch kluge Taktik verlorene Landesteile ihres Reichs zurückerobert konnte (**Abb. 3**). Insbesondere Boccaccio verbreitete in seinem Werk über die *Fürnehmlichsten Frauen* ihre Geschichte.<sup>642</sup> Nach dem Tod ihres Ehemanns Mausolos herrschte Artemisia allein über ihr Reich. Die Bewohner der Insel Rhodos strebten im Zuge des Machtwechsels nach Unabhängigkeit. Dadurch verlor die Königin nicht nur die Insel selbst, sondern die Rhodier wollten auch die nördlich der Insel gelegene Stadt Halikarnassos auf dem Festland erobern. Artemisia schickte daraufhin eine Flotte in den dortigen Hafen, die sich zunächst vor den Gegnern versteckte. Auf Geheiß der Königin täuschten die Bürger von Halikarnassos ihre bereitwillige Unterwerfung vor, bis alle Rhodier an Land gegangen waren. Artemisias Flotte lief daraufhin aus ihrem Versteck aus. Ihre Männer besiegten nicht nur die Rhodier auf dem Festland, sondern besetzten auch die verlassenen

rhodischen Boote. Durch diese List konnte Artemisia auch die Insel Rhodos zurückzuerobern: Mit den Schiffen der Gegner lief sie ungehindert ein, da die Rhodier dachten, ihre eigenen Männer kämen siegreich nach der Belagerung von Halikarnassos zurück.

Das Münchener Tafelbild zeigt im Bildvordergrund die Ankunft der karischen Boote im Hafen und Königin Artemisia, wie sie an Land geht. Im Bildmittelgrund sind auf einem Platz der dargestellten Stadt die kämpfenden Männer zu sehen, während sich im Hintergrund eine weitere Stadtkulisse und der Blick in die Landschaft anschließen. Bisher wurde das Bild in der Münchener Sammlung unter dem Titel *Artemisia erobert Rhodos* geführt.<sup>643</sup> Bei genauerem Blick auf die Tafel zeigt sich jedoch, dass der Schauplatz der Hauptszene im Bildvordergrund Halikarnassos ist. Gezeigt wird das Mausoleum,<sup>644</sup> das Artemisia in Andenken an ihren verstorbenen Mann erbauen ließ und seit Antipatros von Sidon zu den Sieben Weltwundern zählt.<sup>645</sup> Wie Wolfgang

<sup>641</sup> BOCCACCIO, FÜRNLICHSTE WEYBER, 1543, fol. L recto.

<sup>642</sup> Siehe beispielsweise die Boccaccio-Ausgabe von 1543, BOCCACCIO, FÜRNLICHSTE WEYBER, 1543, fol. XLIXv.

<sup>643</sup> Dazu am Aktuellsten <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 17.01.2017. Bewusst wird daher in der vorliegenden Arbeit von der *Geschichte der Artemisia* gesprochen, da dieser Titel passender erscheint.

<sup>644</sup> WEGNER 1958, S. 89.

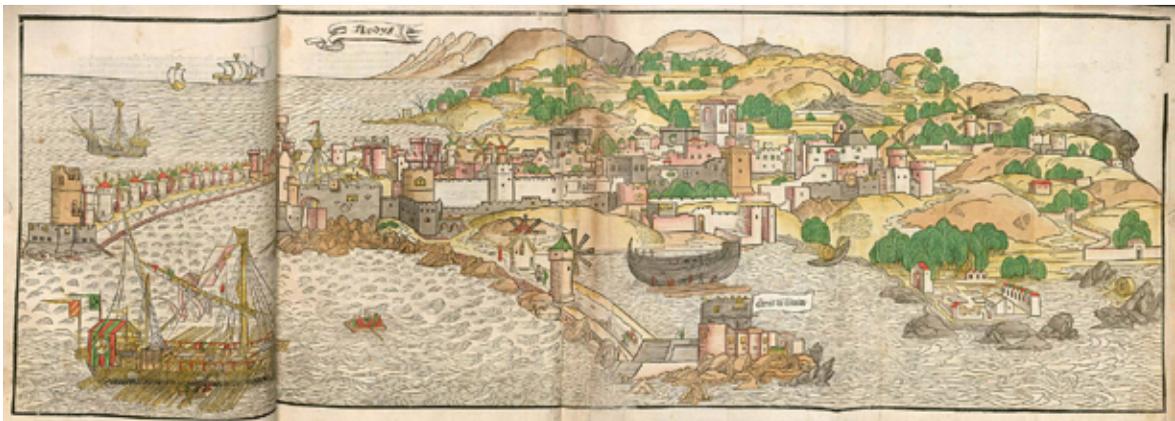
<sup>645</sup> Dazu beispielsweise HOEPFNER 2013.

Wegner feststellen konnte, bezieht sich die Stadtansicht von Halikarnassos und die Wiedergabe des Mausoleums auf einen Holzschnitt aus der Vitruv-Ausgabe des Cesare Cesariano (um 1477–1543) von 1521 (**Abb. 106**).<sup>646</sup> Auch das Stadttor am linken Bildrand sowie der Marstempel am rechten stimmen hiermit überein. Erst im Hintergrund wird die Insel Rhodos gezeigt, wie ein Vergleich mit Hartmann von Schedels Darstellung in dessen Weltchronik beweist.<sup>647</sup> Ebenfalls orientiert sich die Rhodos-Kulisse in Teilen an der Ansicht von Erhard Reuwich (um 1450 – vor 1505) in Bernhard von Breydenbachs (um 1440–1497) *Reisen ins Heilige Land* von 1486, wie schon Wegner feststellte (**Abb. 107**).<sup>648</sup> Gezeigt wird also nicht, wie Königin Artemisia Rhodos erobert, sondern derjenige Teil der Geschichte, in dem sie den Angriff auf die Stadt Halikarnassos durch kluge Taktik abwehrt. Dies wurde von der bisherigen Forschung gänzlich außer Acht gelassen. Der Hintergrund dient als Verweis auf die noch bevorstehende Rückeroberung der Insel. Damit ist die Inschriftentafel irreführend, da sie allein auf Rhodos verweist: „ARTEMISIAE REGINAE / CARIAE. STRATEGEMA / QUO RHODIOS DEVICIT.“ Neben dieser missverständlichen Betitelung des Bildes bringt die Artemisia-Tafel außerdem deut-



**Abb. 106** Cesare Cesariano / Halikarnassos aus Vitruvius, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece* [...], Como 1521, XLiv.

lich mehr offene Fragen mit sich, als die bereits besprochenen Bilder aus der Breu-Werkstatt. Dies betrifft sowohl die Zugehörigkeit des Bilds zu den *Historienbildern*, wie auch die Zuschreibung.



**Abb. 107** Erhard Reuwich / Rhodos aus Bernhard von Breydenbach, *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz 1486.

<sup>646</sup> WEGNER 1958, S. 89. Dies ist nicht verwunderlich, diente die Vedute wohl als Vorlage für die Schedel'sche Weltchronik.

<sup>647</sup> Siehe hier die Grafik in Hartmann von Schedel, *Registrum huius operis libri ...* ("Consummatu[m] autem duodecima mensis Julij. Anno salutis n[ost]re. 1493, fol. XXIV).

<sup>648</sup> WEGNER 1958, S. 89.

Während sowohl das Lucretia- wie auch das Zama-Bild durch das Monogramm zweifellos dem älteren Breu zugesprochen werden können, ist die Darstellung der Artemisia weder signiert noch datiert. Im Inventar der Schleißheimer Galerie von 1775, aus der die Tafel 1938 in die Alte Pinakothek gelangte, wurde das Bild als Werk eines unbekanntes Malers aufgeführt.<sup>649</sup> Zunächst noch als Gemälde in der „Art des Matthias Gerung“ gelistet,<sup>650</sup> verwies Robert Stiasny 1894 erstmals auf Breu d. Ä. und folgte dabei Wilhelm Schmidts Einschätzung.<sup>651</sup> Stiasny wandte jedoch ein, dass es nicht möglich sei, „ein Schlußurtheil zu fällen [...] angesichts der weitgehenden, fast einer Erneuerung gleich kommenden Restauration des Bildes, das, wenn von Breu, erst gegen Mitte der dreißiger Jahre entstanden sein könnte.“<sup>652</sup> Tatsächlich ist der Eindruck des Artemisia-Bildes auch heute durch die weitreichenden Übermalungen geprägt.<sup>653</sup> Der Schleißheimer Galeriekatalog von 1905 führte erstmals die bis heute gültige Zuweisung an Breu d. J. an.<sup>654</sup> Begründungen oder eingehendere Werksvergleiche wurden für die Zuschreibung allerdings nicht angestellt. Einzig Heinrich Röttinger geht in seinen *Breu-Studien* von 1909/10 näher auf weitere Werke

Breus d. J. ein.<sup>655</sup> Da gesicherte Tafelbilder von Breu d. J. damals wie heute nicht bekannt sind,<sup>656</sup> konnte er sich nur auf die großformatigen Druckgrafiken des Künstlers beschränken.<sup>657</sup> Die Zuschreibungsdebatte verlief damit lediglich über einzelne Verweise und unzureichende Vergleiche. Durch das lückenhafte Werk Breus d. J. und die weitreichenden Überarbeitungen des originalen Materialbestands, die wie erwähnt schon Stiasny konstatierte,<sup>658</sup> ist die Ausgangslage hinsichtlich der Zuschreibungsfrage denkbar ungünstig.

Auch die Provenienz der Tafel ist schwer nachvollziehbar. Das Bild wird erstmals im Schleißheimer Bestand und dem bereits genannten Galeriekatalog von 1775 greifbar,<sup>659</sup> als es als Ausstattungstück des neu errichteten Schlosses fungierte.<sup>660</sup> Hier taucht die Tafel neben weiteren *Historienbildern* wie Altdorfers *Alexanderschlacht*,<sup>661</sup> Behams *Geschichte der Helena*,<sup>662</sup> Feselens *Belagerung der Stadt Alesia*,<sup>663</sup> Breus *Schlacht von Zama* und Burgkmairs Cannae- und Esther-Tafeln auf.<sup>664</sup> Unter der Nummer 522 folgt die Angabe „Artemisia erobert die Insel Rhodus mit List“, das als Werk eines unbekanntes deutschen Meisters in der Sammlung geführt wurde.<sup>665</sup> In den frühen Münchener Inventaren seit

649 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 128, Kat. Nr. 522.

650 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1885, S. 15, Kat. Nr. 164.

651 STIASNY 1894, Sp. 114. Unklar ist, woraus Stiasny die Information Schmidts entnommen hat. Er führt jedoch ebd. weiter aus: „Die zerstreute Komposition, die untersetzten Reiterfigürchen, die bauliche Staffage, Einzelheiten wie die Lieblinggebärde der flach ausgestreckten Hand sprechen für die Ansicht Schmidts.“ Weitere Vergleiche werden nicht gezogen. Ebenfalls DÖRNHÖFFER 1897, S. 32, bezieht sich auf Stiasny beziehungsweise Schmidt, geht aber nicht näher auf die Tafel ein. Siehe auch SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 29: „Die Richtigkeit der im Bayerdorfer'schen Katalog enthaltenen Zuteilung dieses ganz übermalten Bildes an einen Maler der Gerung'schen Richtung wurde von W. Schmidt bestritten, der es für J. Breu in Anspruch nimmt.“

652 STIASNY 1894, Sp. 114.

653 Auch ist es zu einem späteren Zeitpunkt seitlich und oben beschnitten worden. Der Grundiergrat ist nur am unteren Bildrand sichtbar. Siehe den Online-Katalog <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 10.10.2017 sowie SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 210, Kat. Nr. 2767.

654 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 28, Kat. Nr. 104. Siehe ebenfalls SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1914, S. 33, Kat. Nr. 3104, SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 204, ebd., S. 210, Kat. Nr. 2767 sowie der Online-Katalog unter <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 16.11.2017. Zudem WEGNER 1955B, S. 604, WEGNER 1958, GREISELMAYER 1996, S. 179ff., GOLDBERG 2002, S. 70. Lediglich DIEMER 2008, S. 131 und WANDERWITZ 2012, S. 255 nennen Breu d. Ä. noch als Autor des Artemisia-Bildes.

655 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79.

656 Siehe Kap. 5.4.

657 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79f.

658 STIASNY 1894, Sp. 114.

659 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 128, Kat. Nr. 522. Bisher war unklar, ab wann sich das Bild in Schleißheim befand, es wurde lediglich auf den Katalog von 1885 verwiesen, siehe SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 210, Kat. Nr. 2767.

660 Der Bau des Schleißheimer Schlosses wurde unter Kurfürst Max II. Emanuel von Bayern (1662–1726) begonnen. Er sah für die Ausstattung sowohl Bilder der vorhandenen Sammlung vor, wie auch zahlreiche Neueinkäufe, mit denen er die wittelsbachische Sammlung erweiterte. Der erste Bestandskatalog von 1775 wurde erst unter seinem Enkel Maximilian III. Joseph (1727–1777) publiziert.

661 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 227, Kat. Nr. 964.

662 Ebd., S. 136, Kat. Nr. 553.

663 Ebd., S. 228, Kat. Nr. 967.

664 Breus Schlachtenbild findet sich unter der Angabe „Georg P.R.E.W.“ in SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 228, Kat. Nr. 966, Burgkmairs Cannae-Tafel ebd., Kat. Nr. 965. Zur Esther-Tafel siehe die Inventareinträge in SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 62, Kat. Nr. 222.

665 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 128, Kat. Nr. 522.

Fickler ist die Artemisia-Tafel aber nicht zu finden.<sup>666</sup> Dies ließ Zweifel aufkommen, ob die Artemisia-Tafel tatsächlich zum Auftrag der *Historienbilder* gezählt habe.<sup>667</sup> Das Fehlen des Bildes im späten 16. Jahrhundert kann aber dadurch erklärt werden, dass Fickler in seinem Inventar lediglich den Bestand der Kunstkammer listete. Möglicherweise wurde die Artemisia-Tafel zu diesem Zeitpunkt bereits andernorts aufbewahrt, bis sie gemeinsam mit den anderen *Historienbildern* nach Schleißheim überführt wurde. Als weiteres Argument für die zweifelhafte Zugehörigkeit zum Auftrag wurde angeführt, dass die Tafel die Geschichte einer weiblichen Tugendheldin im Hochformat darstellt und damit vom ‚Grundkonzept‘ der querformatigen Tugenddarstellungen abweiche.<sup>668</sup>

Damit gilt es im Fall der Artemisia-Tafel zwei grundlegende Fragen zu klären: zum einen die Zuschreibung an die Breu-Werkstatt beziehungsweise an Jörg Breu d. J., zum anderen die Frage nach der Zugehörigkeit des Bildes zum *Historienbild*-Auftrag. Um zu Ergebnissen zu gelangen, soll die Untersuchung der Bilderzählung weitere Aufschlüsse liefern: Welche narrativen Schwerpunktsetzungen wurden vorgenommen und entsprechen diese denjenigen, die bereits in den vorherigen Analysen festgestellt wurden? Kann dies darüber hinaus – neben einer stilistischen Untersuchung – auch Ergebnisse liefern, die die Zuschreibung an Breu bestätigen oder auch falsifizieren?

## 5.2 DER NARRATIVE SCHWERPUNKT DES BILDS IM VERGLEICH ZUR ARTEMISIA-IKONOGRAFIE

Artemisia gilt nicht nur als *exemplum* für herausragende kriegerische List und taktische Klugheit, wie es die Münchener Tafel durch die Darstellung der Ereignisse in Halikarnassos vermittelt. Im Kanon tugendhafter Frauen wurde sie vor allem als Beispiel weiblicher Treue und Keuschheit angeführt, da sie ihrem verstorbenen Gemahl Mausolos das bis heute bekannte Grabmahl in Halikarnassos erbauen ließ.<sup>669</sup> Überliefert wird daneben, dass Artemisia die Asche ihres Mannes in Wein gemischt trank, um ihm mit ihrem Körper als kostbareres Gefäß als jede Urne zu dienen.<sup>670</sup> Die Darstellung dieses Moments prägt die Artemisia-Ikonografie.<sup>671</sup> Beispielsweise zeigt Georg Pencz, wie eine Magd die Asche des Mausolos in einen Krug füllt, der von Artemisia gehalten wird (**Abb. 108**).<sup>672</sup> Die Königin sitzt direkt vor ihr und wird großfigurig und nahansichtig im Profil gezeigt. Diese Ikonografie des thronenden und im strengen Profil gezeigten Herrschers erinnert



**Abb. 108** Georg Pencz / *Artemisia* / um 1540 / Kupferstich / 19,3 × 13,4 cm / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

<sup>666</sup> Dazu GOLDBERG 2002, S. 70.

<sup>667</sup> GOLDBERG 2002, S. 70. Siehe auch SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 204 sowie S. 210, Kat. Nr. 2767, in dem die Zugehörigkeit des Gemäldes zum Auftrag daher als „zweifelhaft“ bezeichnet wurde.

<sup>668</sup> Ebd.

<sup>669</sup> POESCHEL 2011, S. 366.

<sup>670</sup> Ebd.

<sup>671</sup> Ebd. Hierbei ähnelt die Artemisia- stark der Sophonisbe-Ikonografie, die Gift trank, um nicht Scipio ausgeliefert zu werden. Dazu SCHRODI-GRIMM 2009, S. 88.

<sup>672</sup> Zur Druckgrafik von Pencz siehe HOLLSTEIN 1991, S. 235, Kat. Nr. 135. Virgil Solis' Kupferstich der Artemisia basiert auf der Grafik von Pencz, siehe das Virtuelle Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich Museums <http://kk.haum-bs.de/?id=v-solis-ab3-0044>, zuletzt am 17.01.2017.



**Abb. 109** Jörg Breu d. Ä. / *Artemisia* / Holzschnitt aus Boccaccio, *Ejn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angewest.* Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1541, fol. XLIXr.



**Abb. 110** Cima de Conegliano / *Artemisia trinkt die Asche ihres verstorbenen Mannes* / um 1517/18 / Holz / 61,4 cm × 26 cm / Musée de Beaux Arts, Tours.

stark an antike Münzdarstellungen. Auf dem Boden liegen um Artemisia und ihre Begleiterin herum verschiedene Waffen und ein Brustpanzer, rechts am Bildrand lehnt ein Schild. Hiermit wird nicht nur auf Mausolos als tapferen Krieger und damit auf genuin männliche Tugenden verwiesen. Diese Attribute beziehen sich zugleich auf Artemisia, die als Nachfolgerin seine Position in Politik und Militär übernommen hatte. Im Fensterdurchblick wird das Verbrennen der Leiche des Mausolos gezeigt. Das Gebäude im Hintergrund spielt außerdem auf das Mausoleum an, das Artemisia in Andenken an ihren Mann erbauen ließ. Dieser motivische Verweis verdeutlicht die Treue Artemisias über den Tod ihres Gemahls hinaus.

Auch weitere Beispiele zeigen, dass die Darstellung der Asche trinkenden Artemisia und der Schwerpunkt auf ihre Liebe gängig war: Der Holzschnitt zur

Boccaccio-Ausgabe von 1541, für die wie bereits erwähnt die Breu-Werkstatt die Illustrationen lieferte, fokussiert den Moment um die Asche trinkende Artemisia und zeigt daneben im Hintergrund, wie die Königin die Überreste ihres Mannes verbrennt (**Abb. 109**).<sup>673</sup> Auch in der italienischen *cassone*-Malerei wird Artemisia als treue Witwe gezeigt, die dem verstorbenen Mausolos als Gefäß dienen möchte, wie exemplarisch eine Truhe von Cima da Conegliano (um 1459 – um 1517) von 1510 zeigt, die sich heute im Musée des Beaux Arts in Tours befindet (**Abb. 110**). Dass sich Regentinnen selbst als ‚zweite Artemisia‘ darstellen ließen, wie beispielsweise Caterina de’ Medici (1519–1589) oder später Anne d’Autriche (1601–1666), zeigt die Bedeutung der Tugendheldin für weibliche Herrscherinnen:<sup>674</sup> Einerseits ging es hier um die legitime Fortführung der Politik, denn der Herrscher war verstorben und die Regentin übernahm die Macht, andererseits drückte sich in der Darstellung Artemisias aber auch die Verbindung zum verstorbenen Regenten aus.<sup>675</sup> Denn letztlich wird in all diesen Darstellungen verdeutlicht, wie Artemisia sich für ihren Gemahl aufopfert, in dem sie seine Überreste in sich aufnimmt und sich auf diese Weise mit ihm über den Tod hinaus verbindet. Ihre weibliche Treue steht also klar im Zentrum der Bildaussage, ihre militärischen Errungenschaften sind dagegen nur untergeordnet. Auch der Verweis auf den Bau des Mausoleums, der häufiger im Bildhintergrund dargestellt wird, ist im Kontext der ehelichen Treue und Ehrerbietung zu sehen.

Das Münchener Tafelbild weicht damit von der tradierten Ikonografie der Asche trinkenden Artemisia ab. Durch die Auswahl der dargestellten Szenen liegt der Fokus allein auf ihrer Tugendhaftigkeit als militärische Anführerin und ihrer politischen Rolle: Im Bildvordergrund ist zu sehen, wie ihr Gefolge in Ruderbooten bereits das Stadttor passiert hat, um im Hafen anzulegen. Artemisia, die einen aufwendig verzierten Helm und über ihrem Kleid einen Brustpanzer trägt, ist bereits an Land gegangen und wendet sich einem ihrer Begleiter zu (**Abb. 111**). Weitere haben sich um sie herum versammelt. Ihre Hand leicht angehoben, weist sie in die andere Richtung, als wolle sie das weitere Vorgehen erklären,

<sup>673</sup> HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 93, Kat. Nr. 586 sowie die zugehörige Abb. ebd., S. 110.

<sup>674</sup> SCHRODI-GRIMM 2009, S. 23ff.

<sup>675</sup> Ebd.



**Abb. 111** Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

um Halikarnassos von den Rhodiern zu befreien. Hinter ihnen sind berittene Männer zu sehen, die durch einen Torbogen reiten. Auf dem dahinterliegenden Platz findet vor dem genau in der Bildmitte positionierten Mausoleum von Halikarnassos der eigentliche Kampf zwischen Kariern und Rhodiern statt. Pferde stürmen aufeinander zu, die Lanzen in der Mitte des Getümmels geben verschiedene Bewegungsrichtungen an. Isokephal reihen sich die Köpfe der Männer im Schlachtengewühl aneinander. Im Hintergrund schließt sich dann die Ansicht von Rhodos an, die, wie schon erwähnt, der Darstellung Hartmann von Schedels weitestgehend entspricht. Hier ereignet sich bereits der Moment der Geschichte, der auf den Sieg Artemisias in Halikarnassos folgt: Vor der Insel haben mehrere Schiffe angelegt, die mit Lorbeerkränzen an den Masten geschmückt worden sind, um die Rhodier glauben zu lassen, ihre eigenen Männer kämen siegreich nachhause (**Abb. 112**). Dargestellt wird demnach die List, die Artemisia zur Rückeroberung von Rhodos verhalf. Damit verschränken sich auch auf dieser Tafel mehrere zeitliche Erzählebenen miteinander. Im Vergleich zur Textvorlage – hier vermittelt über Boccaccios *Fürnehmlichste Frauen* – zeigt sich, wie eng sich die Artemisia-Tafel am Text orientiert. Boccaccio steigt mit der Betonung der weiblichen Tugenden als Ehefrau und Witwe in das Kapitel über Artemisias Leben ein.<sup>676</sup> Er leitet dann aber



**Abb. 112** Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

zu den kriegerischen Tugenden der Königin über und spricht dies explizit als männliche, ritterliche Stärken an. Artemisia sei, wie bereits einleitend erwähnt,

„[...] nit allain auß disen dingen in lob züerheben / sonder auch von irer starcke tugent / manlichen gemüts und keckheit / Wann in den Ritterlichen Wercken / was sye wohl geübt vnnd vil künnend“<sup>677</sup>

Ausführlich beschreibt Boccaccio im Folgenden die Auseinandersetzung zwischen Kariern und Rhodiern sowohl in Halikarnassos wie auch auf der Insel. Detailliert geht er dabei auf Artemisias strategisches Vorgehen ein. Er erläutert, wie sich ihre Truppen vor Halikarnassos versteckten, wie sie die Bürger anleitete, die Rhodier zu begrüßen und ihre Unterwerfung vorzutäuschen. Die „ding beschahen nun alle nach irem anschlag [...]“<sup>678</sup> und Artemisia ließ ihre Männer aus den Verstecken kommen. Boccaccio beschreibt weiter, wie sie die Gegner in der Stadt angriffen und die rhodischen Schiffe besetzten. Ebenso genau werden die folgenden Ereignisse zur Rückeroberung von Rhodos geschildert. Der Autor berichtet sogar davon, wie die Karier die gegnerischen Schiffe mit Lorbeer als Zeichen des Siegs zur Täuschung der Insulaner schmückten. Abschließend betont er erneut Artemisias Tugend als treue Witwe, die Zeit ihres Lebens an ihren verstorbenen Gemahl Mausolos

**676** BOCCACCIO, FÜR NÄMLICHSTE WEYBER, 1543, fol. XLIX recto: „Arthemisia ist ein künigi gwesen i de land Caria / eins hohé starcke gmüts heiliger vn gar seltzamer liebe zü irm gemahel / vn so fester keuscheit in irm witwenstand [...]“ Im weiteren Textverlauf wird ihre Liebe zu Mausolos beschrieben sowie der Bau des Mausoleums ausführlich erläutert.

**677** BOCCACCIO, FÜR NÄMLICHSTE WEYBER, 1543, fol. L recto.

**678** Ebd.

gedachte: Sie habe „die ubrigen tag ihres lebens in liebe ihres manns trauriglich verzerend“<sup>679</sup> verbracht. Das Artemisia-Bild entspricht also der Berichtserstattung Boccaccios sehr genau: Alle relevanten Ereignisse werden gezeigt, begonnen beim Verlassen der Verstecke und der Ankunft der Männer im Hafen von Halikarnassos. Darauf folgt der Angriff in der Stadt mit der Kampfdarstellung vor dem Mausoleum. Die Erzählung wird weitergeführt bis zur Überfahrt nach Rhodos auf den mit Lorbeer geschmückten Schiffen der Gegner. Gerade in diesem motivischen Detail der Lorbeerkränze zeigt sich, wie ausführlich der Künstler die textliche Überlieferung umsetzte und wie er im Bild die zeitlich aufeinanderfolgenden Ereignisse miteinander verschränkte. Allein die geschmückten Schiffe, die vor Rhodos liegen, verweisen darauf, dass es sich hier um chronologisch aufeinanderfolgende Handlungsmomente handelt. Bildvorder- und Mittelgrund sind damit zwei verschiedenen Zeitebenen vorbehalten. Vor allem fokussiert die Darstellung durch die Szenenwahl und den Schauplatz Halikarnassos den politischen, militärischen Aspekt der Erzählung und nicht allein ihre weibliche Treue, wie in der gängigen Ikonografie üblich. Denn während im Text Boccaccios die eheliche Tugendhaftigkeit weitestgehend gleichgewichtig neben die ritterliche gestellt wird, verhält es sich im Bild anders: Allein das Mausoleum auf dem städtischen Platz ist Sinnbild für die Liebe ihrem Mann gegenüber und bezieht somit auch den ‚weiblichen‘ Adressaten-

kreis mit ein. Der Schwerpunkt der Bilderzählung wird jedoch verstärkt auf ihre kriegerischen Eigenschaften gelegt: strategische Kriegsführung, Mut und Tapferkeit. Damit entspricht das Bild durchaus den anderen hochformatigen Tafeln des Auftrags beziehungsweise den ‚männlichen‘ Tugendbildern. Letztlich schreibt auch Boccaccio explizit vom bereits erwähnten „manlichen gemüt“<sup>680</sup> Artemisias. Dabei scheint es mehr um ihre taktischen Fähigkeiten zu gehen, weniger um kriegerische Stärke im Sinne von physiologischer Kraft. Denn sie wird nicht als Kriegerin in Aktion gezeigt, sondern sie steht in ruhiger Körperhaltung da. Dem Zeigegestus ist zu entnehmen, dass sie den Männern, die an sie herantreten sind, das weitere Vorgehen erläutert. Lediglich der Speer in ihrer Hand und der Brustpanzer über ihrem Kleid verweisen auf ihre Bereitschaft zum Angriff. Im Kampfgetümmel des Mittelgrundes wird Artemisia zudem kein zweites Mal dargestellt, wie es durch die pluriszenische Darstellung durchaus möglich gewesen wäre. Das antikisierende Kostüm der Dargestellten und einiger ihrer Begleiter könnte vor diesem Hintergrund eine ähnliche Funktion besitzen, wie es bereits in der *Geschichte der Lucretia* festgestellt wurde: Eine historische Distanz zur Betrachterin beziehungsweise zum Betrachter wird auf diese Weise hergestellt. Zugleich entspricht die Darstellung mit zeitgenössischer Rüstung und antikisierender Kleidung dem Zeitgeschmack der damaligen Betrachter.

### 5.3 DIE DARSTELLUNG ALS EREIGNIS DES 16. JAHRHUNDERTS

Im vorderen Beiboot fallen einige Figuren durch ihr Kostüm auf: Zwischen den in Rüstungen gekleideten Soldaten, die offenbar die Karier darstellen, befinden sich Männer mit Turbanen und osmanischer Gewandung (**Abb. 113**), möglicherweise sind dies die rhodischen Gegenspieler und Gefangenen der Karier. Bereits bei der Untersuchung der Zama-Tafel wurde ausgeführt, wie die Darstellung eines historischen Ereignisses gerade durch das Kostüm mit der Gegenwart des frühneuzeitlichen Betrachters

synchronisiert wird.<sup>681</sup> Vor allem durch die osmanische Gewandung wurde auf diese Weise die im 16. Jahrhundert aktuelle Situation der vordringenden Osmanen in Europa eingebracht. Dies prägte die visuelle Kultur maßgeblich, was sich nicht nur in Schlachtenbildern, wie im Fall der Münchener *Historienbilder*, zeigt, sondern auch in unzähligen Kreuzigungs- und Passionsbildern, in denen dem Christentum das Heidentum entgegengesetzt wurde.<sup>682</sup>

<sup>679</sup> BOCCACCIO, FURNÄMLICHSTE WEYBER, 1543, fol. L verso.

<sup>680</sup> Ebd., fol. L recto.

<sup>681</sup> Siehe Kap. 4.5.

<sup>682</sup> Grundlegend sei dazu erneut auf den AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015 sowie auf COLDING SMITH 2014 verwiesen.

Auch das Artemisia-Bild zeigt dementsprechend Hinweise auf das aktuelle Zeitgeschehen, nicht nur durch das Kostüm: Die Aktualisierung der Darstellung ins 16. Jahrhundert und der Verweis auf die kulturell verankerte Präsenz der Osmanen, konkretisiert sich vor allem auch durch die dargestellten Flaggen, die sich an den Schiffen und Beibooten befinden. Während mit dem weißen Kreuz auf rotem Grund, das mittig im Bildvordergrund und an den Schiffen zu sehen ist, auf das Wappen des Johanniterordens verwiesen wird (**Abb. 112**),<sup>683</sup> stehen die Leopardenköpfe für die kroatische Region Dalmatien (**Abb. 3**).<sup>684</sup> Gerade die Insel Rhodos ist für die Geschichte der Johanniter-Bruderschaft wie auch für christliche Pilgerreisende auf dem Weg ins Heilige Land von besonderer Bedeutung.<sup>685</sup> Die Insel war Hauptsitz des Ordens, der sie aber nach osmanischer Belagerung im Jahr 1522 aufgeben musste.<sup>686</sup> Bereits im Jahr 1480 griffen die Osmanen die Insel an, zunächst erfolglos. Durch den darauffolgenden Verlust von Rhodos wurde nicht nur die souveräne Herrschaft der Johanniter beendet, sondern zugleich fiel der letzte Militärposten im östlichen Mittelmeer.<sup>687</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt bestand hier ein wichtiger Ausgangspunkt für militärische Übergriffe auf das osmanische Festland.<sup>688</sup> Nicht nur für den Orden selbst, sondern auch für das gesamte christliche



**Abb. 113** Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Europa bedeuteten die Angriffe auf Rhodos eine besondere Bedrohung, der Verlust letztendlich einen immensen Einschnitt. Dementsprechend weit verbreitet war die Belagerung von 1522 auch in Literatur, Chroniken, Briefen, Flugschriften oder Druckgrafiken.<sup>689</sup> Dies diente vor allen Dingen einer medialen ‚Propaganda‘, die nach wie vor das Bild des Johanniterordens als heroische Ritter und ‚Schutzschild Europas‘ verbreitete.<sup>690</sup> Damit sollte nach der Niederlage die positive Wahrnehmung der Bruderschaft maßgeblich gestärkt werden.<sup>691</sup> Zahlreiche Ordensbrüder waren im 16. Jahrhundert zudem an der Militärgrenze zwischen osmanischem und habsburgischem Reich stationiert.<sup>692</sup> Diese verlief seit der Mitte der 1520er Jahre angrenzend an Dalmatien, das seit 1409 unter der Regie-

**683** Dazu auch GREISELMAYER 1996, S. 180f. Die Artemisia-Tafel ist zugleich das einzige Bild, das Greiselmayer nicht mit Kypotporträts in Verbindung bringt und die Bezüge zu aktuellen Aspekten deutlich offener formuliert. Er verweist ebd., S. 183, allgemein auf die geplanten Kreuzzüge gegen die Osmanen.

**684** Siehe auch GREISELMAYER 1996, S. 181.

**685** Grundlegend zur Geschichte des Ordens SCHNEIDER-FERBER 2016. Siehe daneben die von Jyri Hasecker herausgegebene Edition der Ordensstatuten: STABILIMENTA RHODIORUM MILITUM 2007, sekundär in Bezug zur Insel Rhodos SARNKOWSKY 2001, MAGER 2009, MAGER 2014. Siehe in Bezug zur Artemisia-Tafel auch GREISELMAYER 1996, S. 180.

**686** Nachdem sie aus dem zweiten Versuch, Rhodos einzunehmen, siegreich hervorgingen, mussten die Johanniter einen neuen Ordenssitz finden. Seit 1530 diente ihnen hierfür die Insel Malta. Siehe hierfür WIENAND 1988.

**687** MAGER 2009, S. 373.

**688** Ebd.

**689** Siehe dazu MAGER 2009, S. 373. 1482 erschien beispielsweise die lateinische Schrift von Gaillaume Caoursin (um 1430–1501) unter dem Titel *De obsidione et bello Rhodiano* und 1513 deren Übersetzung ins Deutsche von Johannes Adelphus (nach 1480–nach 1523). Ebenfalls im Jahr 1513 erschien *Die türkisch Chronica* von Adelphus, 1524 dann *De bello Rhodio* von Jacobus Fontanus, das durch zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen im Verlauf des 16. Jahrhunderts wohl den populärsten Druck zur Belagerung von Rhodos darstellt. Siehe CAOURSIN 1513, ADELPHUS 1513, JACOBUS 1524, sekundär MAGER 2009, S. 374, VANN/KAGAY 2015 und in Bezug zur Artemisia-Tafel GREISELMAYER 1996, S. 180. Die Niederlage der Johanniter von 1522 dokumentiert beispielsweise auch Hans Sebald Behams (1500–1550) Holzschnitt von 1522. Zu Hans Sebald Beham, Barthel Behams Bruder, daneben grundlegend STEWART 2011, KNAUER 2013, S. 38ff. mit weiterer Literatur zum Künstler. Zum Holzschnitt siehe ROSENBERG 1875, S. 126, Kat. Nr. 212, PAULI 1901, S. 387, Kat. Nr. 1113, HOLLSTEIN 1955, S. 224, hier mit Abb. Die Darstellung unterscheidet sich in der Wiedergabe von Rhodos vom Artemisia-Bild, da hier ein Überschaubild gegeben wird. Hervorgehoben werden hier insbesondere die Zelte der Osmanen, die sich auf der Insel verteilen.

**690** MAGER 2009, S. 373.

**691** Ebd., S. 374.

**692** Siehe zu Ordensrittern an der Militärgrenze VON SCHNURBEIN 2009, hier insbesondere S. 402.



**Abb. 114** Leonhard Beck / *Schlacht von Krbava* / um 1514/16 / Holzschnitt / 22,1 x 19,7 cm / Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

zung der Republik Venedig stand.<sup>693</sup> 1526 stand ein Großteil der Region unter osmanischer Herrschaft.<sup>694</sup> Doch wie Rhodos war auch Dalmatien bereits im 15. Jahrhundert von den vordringenden Osmanen angegriffen worden. Fast jährlich fielen osmanische Truppen auf kroatischem Gebiet ein.<sup>695</sup> Die Schlacht von Krbava im Jahr 1493, die Leonhard Beck in einem für das maximilianische *Weisskunig*-Projekt entstandenen Holzschnitt darstellte (**Abb. 114**), war ein einschneidendes Ereignis,<sup>696</sup> da auch hier die Osmanen siegreich hervorgingen und sich das Grenzgebiet mehr und mehr nach Norden verschob.<sup>697</sup>

Artemisias Truppen segeln damit unter den Flaggen zweier Gebiete, die immer wieder von den vordringenden Osmanen angegriffen wurden und letztlich in den 1520er Jahren zu den militärischen Verlusten

gezählt werden mussten. Mit dem Verweis auf die Johanniter und die Region Dalmatien wird in der *Geschichte der Artemisia* auf zwei verlorene Landesteile des christlichen Abendlandes verwiesen, die eine immense Bedeutung für das weitere Vordringen der Osmanen ins europäische Kernland besaßen. Die politischen Auseinandersetzungen zwischen Kariern und Rhodiern in vorchristlicher Zeit werden im Bild mit den osmanischen Angriffen auf die Insel im 16. Jahrhundert synchronisiert. Wie die karische Königin, so mussten auch die Johanniter den gegnerischen Angriffen standhalten. Zugleich wird so die Geschichte von Rhodos selbst ins Bild gebracht, da auf mehrere wichtige Ereignisse verwiesen wird, die für die Insel prägend waren. Ob Breu eins zu eins diese zeitgeschichtlichen Ereignisse darstellten wollte, sei dahingestellt; auch hier muss die Gefahr von Überinterpretation reflektiert werden. Doch auch wenn der Künstler die zeitgeschichtlichen Ereignisse auf allgemeinerer Ebene durch die Flaggen ins Bild bringt, spiegelt sich so in der Artemisia-Tafel anschaulich das Verständnis wieder, *historia* sei grundsätzlich wiederholbar.<sup>698</sup> Dies erklärt auch, wieso es wichtig war, den inhaltlichen Schwerpunkt auf Artemisias Kriegsstrategie zu legen und sie nicht primär als *exemplum* einer tugendhaften Ehefrau zu präsentieren: Die Karier unter Artemisias Führung wurden mit den Johannitern gleichgesetzt, die einerseits auf Rhodos, andererseits auch an der Militärgrenze als Verteidiger Europas und des Christentums agierten. Im Bild wird damit der medialen Propaganda der Flugschriften und Berichten nach der Belagerung der Insel im Jahr 1522 entsprochen, die wie erwähnt auf die positive Wahrnehmung des Ordens in der Öffentlichkeit zielte. Zugleich scheint dabei ein Bruch zwischen der Darstellung und den Ereignissen des 16. Jahrhunderts zu bestehen: Während Artemisia die Insel

<sup>693</sup> Zur Geschichte Kroatiens unter Berücksichtigung Dalmatiens grundlegend STEINDORFF 2007, insbesondere S. 26ff., S. 40ff. und S. 59ff. Zur Eroberung durch die Osmanen ebd., S. 60ff. Zu Venedig und Dalmatien im Mittelalter siehe RAUKAR 2013.

<sup>694</sup> Dazu den grundlegenden Aufsatz zur Militärgrenze und seiner militärischen und kulturellen Bedeutung von KASER 2004.

<sup>695</sup> KASER 2004, S. 86.

<sup>696</sup> AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015, S. 91f., Kat. Nr. 8.

<sup>697</sup> Dazu grundlegend AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015, S. 91.

<sup>698</sup> Erneut soll an dieser Stelle betont werden, dass damit – abweichend von den Thesen von GREISELMAYER 1996 – nicht gemeint ist, dass zwingend auf konkrete politische Pläne Wilhelms IV. angespielt werden würde. Zwar formuliert dieser im Kapitel zur Artemisia-Tafel seine Annahmen offener als für die anderen Bilder der Folge, jedoch nennt er auch hier ein Realereignis, mit dem er die Darstellung in unmittelbarer Verbindung bringt: Der genuesische Admiral Andrea Doria (1466–1560) wollte Rhodos im Jahr 1528 als Stützpunkt zurückgewinnen, was Greiselmayer ebd., S. 183, verbildlicht sieht. Anders als für die weiteren *Historienbilder* nimmt er in den Figuren der Artemisia-Geschichte keine Kryptoporträts an, um dies weiter zu stützen.

Rhodos durch kluge Taktik zurückgewinnen konnte, unterlagen die Ordensbrüder ihren osmanischen Gegnern. Es muss offen bleiben, ob damit ein ‚Wunschbild‘ gezeichnet wird, wie die Ereignisse hätten verlaufen sollen oder ob der Ausgang und der Verlust dieser wichtigen Regionen an die Osmanen kritisiert wurde. Mit einer solchen Annahme besteht jedoch auch die Gefahr der Überinterpretation; für eine derartige Lesart des Bilds bestehen letztlich keine weiteren bildimmanenten Hinweise. Es kann aber konstatiert werden, dass die Darstellung – wie

bereits in der *Schlacht von Zama*<sup>699</sup> – mit Ereignissen des 16. Jahrhunderts aus jüngerer Zeit synchronisiert wird, um die Bildanlage in die Jetztzeit zu aktualisieren. Primär erfüllte dies die Funktion, den Betrachter verstärkt in das Bildgeschehen einzu-beziehen. Zugleich konnte so vor dem Bild über das Verständnis von *historia* und die Vorstellung der Wiederholbarkeit der Ereignisse auf intellektueller Ebene diskutiert werden.<sup>700</sup>

## 5.4 DIE ZUGEHÖRIGKEIT DER TAFEL ZUM AUFTRAG

Die Parallelen zwischen der Artemisia-Tafel und den *Historienbildern* liegen in verschiedenen Punkten begründet, wie die Analyse der Bilderzählung zeigen konnte: Nicht nur Format und Bildgröße entsprechen dem Auftrag,<sup>701</sup> sondern vor allem die Pluriszenie, die umfassende Narration, sowie der politische und militärische Schwerpunkt des Bildinhalts, der in der Szenenauswahl begründet liegt. Diese Aspekte sollen im Folgenden nähere Betrachtung finden, um die Zugehörigkeit der Tafel weiterhin zu bestätigen. So konnte bereits für die Lucretia-Tafel exemplarisch festgestellt werden, dass der Schwerpunkt der Geschichte auf dem politischen Aspekt liegt.<sup>702</sup> Zugleich wird auch hier die Vorbildhaftigkeit der historischen Person – sowohl für die Regentin wie auch für den Regenten – durch die narrative Schwerpunktsetzung und die Auswahl der Szenen vermittelt. Dies ist auch bei der Artemisia-Tafel der Fall, zeigt das Bild die Geschichte einer Heroin, zielt dabei vor allem aber auf die ‚männliche‘ Tugend kluger Kriegsführung ab, während durch die Darstellung des Mausoleums auch auf die Liebe zu ihrem Gemahl hingewiesen wird. Das Bild kann daher – auch wenn die kluge

Kriegsführung im Vordergrund steht – genderun-spezifisch gelesen werden.

Auch die ausführliche, mehrszenige Narration der Artemisia-Tafel, die von der gängigen Ikonografie abweicht, entspricht deutlich den Bildfindungen der *Historienbilder*. Eine Erweiterung des Bildpersonals im Vergleich zur verbreiten Bildtradition ist nicht nur in Breus Lucretia-Bild zu beobachten,<sup>703</sup> sondern beispielsweise auch im Mucius Scaevola-Bild von Abraham Schöpfer (**Abb. 10**).<sup>704</sup> Auch hier wird häufig der Held der Geschichte nahansichtig und großfigurig in den Vordergrund der Darstellung gestellt. Im Zentrum steht dabei der Moment, in dem er seine Hand als Mutbeweis ins Feuer legt, nachdem er vom Etruskerkönig Porsenna gefangen genommen wurde, da Mucius Scaevola diesen töten wollte.<sup>705</sup> Schöpfer zeigt den Heroen am vordersten Bildrand in der Mitte und fügt ihn so in das Überschaubild ein, dass er dem Betrachter in der Fernsicht gezeigt wird. Er ist dabei komplett vom etruskischen Heer und der Masse des Bilderpersonals umgeben. Ähnliches kann auch für Refingers Tafel mit der Darstellung des Marcus Curtius festgestellt werden, wo der Protagonist zu Pferd deutlich nahansichtiger

<sup>699</sup> Siehe Kap. 4.5. In der *Schlacht von Zama* befinden sich, wie gesehen werden konnte, die Wappen von Frankreich und Ungarn als Verweis auf wichtige Bündnisse des 16. Jahrhunderts.

<sup>700</sup> Dies verweist letztlich erneut auf die Funktion der *Historienbilder* in ihrer Gesamtheit und damit auch auf den Anbringungsort, wie in den Kap. 6.2 und 6.3 näher beleuchtet wird.

<sup>701</sup> Insbesondere hierin sieht GREISELMAYER 1996, S. 179, die Zugehörigkeit zum Auftrag begründet.

<sup>702</sup> Siehe Kap. 3.2.

<sup>703</sup> Siehe Kap. 3.2.

<sup>704</sup> GOLDBERG 2002, S. 59.

<sup>705</sup> Siehe beispielsweise den kleinformatigen Kupferstich von Albrecht Altdorfer in AUSST. KAT. BERLIN 1988, S. 248, Kat. Nr. 145, oder das Tafelbild von Hans Baldung Grien von 1531 in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Hierzu die Online Collection unter <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/185365>, zuletzt am 17.01.2017.

140 in den Bildvordergrund gestellt wird (**Abb. 14**).<sup>706</sup> Auch Refinger entspricht den *Historienbildern*, indem er den Helden zwischen Figurenansammlung und Handlungsort kleinformatig darstellt. Die seitens der Forschung angestellten Zweifel an der Zugehörigkeit des Artemisia-Bilds zum Münchener Auftrag scheinen vor dem Hintergrund dieser Vergleiche wenig nachvollziehbar. Die Artemisia-Tafel passt durch die Bildanlage und die Schwerpunktsetzung der Bilderzählung konzeptionell zu den *Historienbildern*. Neben dem Fehlen des Bildes bei Fickler basiert die Diskussion um die Frage,<sup>707</sup> ob die Tafel von Jacobäa und Wilhelm für die Bilderfolge beauftragt wurde, auf der Annahme, dass die Vorgaben der Auftraggeber deutlich verbindlicher waren, als es der Fall zu sein scheint. Demnach müsse jedes Bild, das vom Münchener Herzogpaar für die Heldenserie bestellt wurde, die Geschichte einer Heldin im Querformat und die eines Helden im Hochformat vor einer Landschaft zeigen. Die Bilder selbst zeigen jedoch, dass hier immer wieder Abweichungen bestanden: Betrachtet man beispielsweise die bereits erwähnte Marcus Curtius-Tafel von Refinger, zeigt sich diese Variabilität (**Abb. 14**): Das hochformatige Bild stellt die Geschichte des männlichen Heroen dar, und zwar vor einer detailliert dargestellten Stadtkulisse, nicht in einem Landschaftsraum. Damit weicht die Tafel von den frühen Schlachtenbildern Breus, Altdorfers und Burgkmairs deutlich ab. Zudem handelt es sich bei der Sage zu Marcus Curtius, der sich als Opfer für das römische Volk in eine Erdspalte stürzte, ohnehin

nicht um die Darstellung einer Schlacht.<sup>708</sup> Auch die bereits 1528 entstandene Cloelia-Tafel von Melchior Feselen würde vor der Annahme strenger Verbindlichkeit aus dem Konzept herausfallen (**Abb. 7**): Die Architektur ist weit in den Hintergrund gerückt, anders als in der Lucretia-, der Helena- oder der Esther-Tafel (**Abb. 1, Abb. 8, Abb. 5**). Der Schauplatz der Geschichte über die tugendhafte Römerin findet im Landschaftsraum statt. Diese Tafeln zeigen damit deutlich auf, dass das gestalterische Grundkonzept einerseits deutlich variabler war, als bisher angenommen. Andererseits scheint es, als zielten die Vorgaben der Auftraggeber nur bedingt auf die kompositionelle Struktur. Vielmehr sind die *Historienbilder* gerade durch die Pluriszene, das umfangreiche Bildpersonal und zum Teil durch das Abweichen von gängigen Ikonografien, die die jeweilige Heldenfigur verstärkt ins Zentrum stellen, miteinander verbunden.

Doch was kann hieraus für die Artemisia-Tafel geschlussfolgert werden? Das Bild nimmt durch die Darstellung ihrer Geschichte im Hochformat zwar durchaus eine Zwischenposition ein, nichtsdestotrotz positioniert sich die Tafel inhaltlich und bilderzählerisch zwischen den weiteren hochformatigen Tafeln. Auch durch die Schwerpunktsetzung auf die politischen Aspekte entspricht sie dem inhaltlichen Konzept der Münchener Exempelbilder. Ihre Zugehörigkeit zum Auftrag der Bilderreihe ist damit nicht strittig, sondern, ganz im Gegenteil, als wahrscheinlich anzunehmen.

## 5.5 DIE ZUSCHREIBUNG AN BREU D. J. IN DER DISKUSSION

Die wechselhafte Zuschreibung der Artemisia-Tafel wird, wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, durch die Schleißheimer Bestandskataloge und die Beiträge des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar.<sup>709</sup>

Zunächst als Bild eines unbekanntens Meisters im Inventar von 1775 geführt, wurde es als Bild in der „Art des Matthias Gerung“<sup>710</sup> betitelt. Nachdem dann Breu d. Ä. in Betracht gezogen wurde,<sup>711</sup>

<sup>706</sup> Zur Marcus Curtius-Ikonografie siehe BRAUN 1953.

<sup>707</sup> Siehe zu den Einträgen bei Fickler Kap. 5.2.

<sup>708</sup> ESCHENBURG 1979, S. 58, die von einem strengen Konzept der Bilder ausgeht, schließt das Marcus Curtius-Bild vom Auftrag aus, gerade da es ein Sühneopfer und keine Schlacht darstelle.

<sup>709</sup> Siehe Kap. 5.1.

<sup>710</sup> SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1885, S. 15, Kat. Nr. 164.

<sup>711</sup> STIASSNY 1894, Sp. 114. Für Stiassny sprach hierfür die „zerstreute Komposition, die unersetzten Reiterfigürchen, die bauliche Staffage, Einzelheiten wie die Lieblingsgeberde [sic!] der flach ausgestreckten Hand“. Siehe auch DÖRHNÖFFER 1897, S. 32.

folgte daran anschließend die Zuweisung an seinen Sohn.<sup>712</sup> Diese ist bis heute gültig.<sup>713</sup> Während die Zugehörigkeit des Bilds zum Auftrag der *Historienbilder* eindeutig erscheint, stellt sich die Frage, ob Breu d. J. tatsächlich als Urheber des Bildes geltend gemacht werden kann.

Eine Diskussion ist an dieser Stelle aus verschiedenen Gründen berechtigt. Während eine Zuschreibung auf Grundlage der narrativen Mittel nicht ausreichend ist,<sup>714</sup> gestalten sich auch die zwei wichtigsten Faktoren, um eine Zuschreibung auf Grundlage der klassischen Stilkritik vorzunehmen, als ebenso schwierig.<sup>715</sup> Bereits Stiasny konstatierte 1894 die weitreichenden Überarbeitungen des Bildes, die bereits für ihn Anlass waren, die Schwierigkeit der Zuschreibungsfrage zu betonen.<sup>716</sup> Auch heute ist es ohne die noch ausstehenden restauratorischen Untersuchungen schwer, den ursprünglichen Materialbestand verlässlich zu charakterisieren und somit die Zuweisung an Breu d. J. ohne Vorbehalte zu bestätigen. Gesicherte Werke von seiner Hand fehlen gänzlich. Lediglich die Tüchleinmalerei im Metropolitan Museum of Arts, die eine Szene aus der Josephs-Geschichte zeigt, wird ebenfalls Breu d. J. zugeschrieben (**Abb. 115**).<sup>717</sup> Diese scheint jedoch nicht vollendet worden zu sein und ist ebenfalls nur schlecht erhalten.

So sind die Gesichter der Figuren nur noch schemenhaft erkennbar. Auch die Fresken in Neuburg



**Abb. 115** Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte des Joseph* / nach 1543 / Tempera auf Leinwand / 171,8 × 145,4 cm / Metropolitan Museum of Art, New York.

an der Donau oder im Jagdschloss Grünau, die nachweislich Breu d. J. im Auftrag Ottheinrichs von der Pfalz schuf, sind zum Teil durch den schlechten Erhaltungszustand stilistisch schwer zu charakterisieren.<sup>718</sup>

**712** SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 28, Kat. Nr. 104.

**713** SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1914, S. 33, Kat. Nr. 3104, SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 204, ebd., S. 210, Kat. Nr. 2767, WEGNER 1955B, S. 604, WEGNER 1958, GREISELMAYER 1996, S. 179ff., GOLDBERG 2002, S. 70 und <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 16.11.2017. Lediglich DIEMER 2008, S. 131 und WANDERWITZ 2012, S. 255 sprechen sich für Breu d. Ä. aus, womit sie STIASNY 1894, Sp. 114, folgen. Stellt man die Artemisia-Tafel neben die Zama-Tafel offenbaren sich jedoch Unterschiede: Die Bildfiguren im Vordergrund und die Gesichtszüge der Dargestellten sind in der *Schlacht von Zama* detaillierter und markanter ausgearbeitet als in der Artemisia-Tafel. Nicht nur die Figuren scheinen stark vereinfacht, sondern auch die dargestellten Pferde. Während die Schimmel der Zama-Schlacht selbst im Hintergrund durch die Hell- und Dunkelmodellierung muskulöser erscheinen, sind die Köpfe der Pferde im Artemisia-Bild unverhältnismäßig klein. Neben Breu d. Ä. und d. J. wurde von WEGNER 1958, S. 92, zudem Georg Pencz vorgeschlagen, was ebenfalls unwahrscheinlich ist. Für Hinweise danke ich Katrin Dyballa (Berlin).

**714** Die Spezifika, wie die ausführliche Narration, die inhaltliche Schwerpunktsetzung und den engen Bezug zur textlichen Überlieferung, ist allen *Historienbildern* zu Eigen, wenn wohl auch in unterschiedlichem Maß. Daher ist es kaum möglich, die Bilderzählung und erzähltechnischen Mittel zum alleinigen Ausgangspunkt einer stichhaltigen Zuschreibung zu machen, auch wenn Maler spezifische Merkmale für ihre Bilderzählungen entwickelten. So beispielsweise Breu d. Ä. mit auffallend vielfigurigen Bildanlagen. Methodisch gesehen reicht dies allerdings in Zuschreibungsfragen nicht aus und kann nur durch weitere Argumente als stichhaltiger Beweis dienen.

**715** Die folgenden Überlegungen und Beobachtungen, die vom jetzigen Zustand der Tafel und den bis dato bekannten Werken Jörg Breus d. J. ausgehen, können daher nur unter Vorbehalt angestellt werden.

**716** STIASNY 1894, Sp. 114

**717** TIETZE 1936 sowie die Online Collection des Metropolitan Museum of Art unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435776>, zuletzt am 16.11.2017.

**718** Hierzu siehe RÖTTINGER 1909/1910, S. 80ff., STIERHOF 1977 mit Abb.

Breu d. J. ist daneben vor allem mit seinen Buch-illuminationen und Miniaturen – beispielsweise im sogenannten *Eton Codex*, dem *Codex Escorial* oder dem *Ehrenbuch der Fugger* –<sup>719</sup> und durch seine großformatigen Holzschnitte bekannt und hiermit auch greifbarer.<sup>720</sup> Es scheint, als habe sich die Werkstatt unter seiner Leitung verstärkt auf die malerische und druckgrafische Arbeit auf Papier ausgerichtet.<sup>721</sup>

Diese dürfte bereits für Heinrich Röttinger der Grund gewesen sein, für seine Zuschreibung der Artemisia-Tafel allein auf die Druckgrafiken zurückzugreifen.<sup>722</sup> Er bezieht sich in seinen Ausführungen auf den Schleißheimer Galeriekatalog von 1905, in dem die Zuweisung, wie erwähnt, erstmals publiziert wurde.<sup>723</sup> Röttinger selbst benennt dies aufgrund des Ausgangsmaterials als „kühn“,<sup>724</sup> schließt sich der Meinung aber an und begründet dies folgendermaßen:

*„Zunächst stimmt die Situation der Stadt, ihre Befestigung und die Taktik der Belagerer zum Algierblatte und zum Thukydidesblatte fol. 34'. Mit jenem und dem Opfer Isaaks hat das Bild die Bergformen gemein. Die Krieger sind ihren Typen wie ihrer Bewaffnung (Helmen, Lanzen, etc.) nach dem Stile der Thukydideschnitte und des Susannenblattes gehalten.“*<sup>725</sup>

Der prüfende Vergleich der Artemisia-Tafel mit der *Belagerung von Algier* und dem genannten Thukydides-Holzschnitt zeigt, dass in den Stadtansichten

zumindest die nicht korrekt durchkonstruierte Perspektive übereinstimmt (**Abb. 116, Abb. 117**).<sup>726</sup> Die räumliche Disposition und Anordnung der Gebäude weichen jedoch grundsätzlich voneinander ab, zumal sich das Artemisia-Bild hier mit Schedel und der Vitruv-Ausgabe auf konkrete Vorlagen von Halikarnassos und Rhodos bezieht.<sup>727</sup> Was Röttinger dagegen mit der „Taktik der Belagerer“<sup>728</sup> meint, bleibt unklar – jedenfalls erscheint es nicht plausibel, das Tafelbild mit den Drucken zu vergleichen, nur weil hier wie dort militärische Auseinandersetzungen gezeigt werden. Stellt man darüber hinaus die *Geschichte der Susanna* Breus d. J. neben das Münchener Tafelbild, zeigt sich beim Vergleich der Figuren, dass diese sich tatsächlich vor allem in ihren Proportionen und Bewegungsmotiven ähneln (**Abb. 118**).<sup>729</sup> Dies trifft im Holzschnitt vor allem auf die Männer zu, die die falschen Zeugen steinigen, die Susanna beschuldigt haben, und im Gemälde auf die Krieger, die um Königin Artemisia herum stehen (**Abb. 3**). Ähnliche Pferde finden sich außerdem in der Darstellung des Pyrrhussieges in den *Wahrhaftigen Historien* des Justinus in der Augsburger Ausgabe von 1531, für die Breu d. J. die Holzschnitte lieferte.<sup>730</sup>

Die gestalterischen Unterschiede, die die verschiedenen Medien der Druckgrafik und Malerei mit sich bringen, ebenso wie die nur kurzen Verweise Röttingers werfen allerdings die Frage auf, wie verlässlich die Druckgrafiken als einzige Grundlage für die Zuweisung der Artemisia-Tafel an Jörg Breu d. J. sind. Letztlich muss hier weiteres Bildmate-

**719** Zum *Eton Codex* (*Joannis Tirulli Antiquitates*, Eton College Library, Mss 92–95) siehe DODGSON 1934/35, ROWLANDS 1988, S. 184f., Kat. Nr. 155, MESSLING 2003, S. 10f., VÖLLNAGEL 2007, AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, insbesondere S. 9, S. 11f., S. 31, S. 35. Für den *Codex Escorial* (*Libro Heraldica y Origen de la Nobleza de los Austrias*, Biblioteca S. Lorenzo de El Escorial, MSS 28/1/10–12) siehe SCHEICHER 1993, MESSLING 2003, S. 10f., AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, insbesondere S. 10, S. 27f., S. 34, S. 36. Gerade in diesen beiden Handschriften zeigt sich, wie Breu d. J. häufig auf Vorlagen seines Vaters zurückgriff, dazu AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, S. 52ff. Zum *Ehrenbuch der Fugger* (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 9460) siehe beispielsweise AUSST. KAT. MÜNCHEN/BERLIN/AUGSBURG 2010. Daneben entstand mit Buchilluminationen aus der Breu-Werkstatt auch die Weberchronik (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Fol. 2), und das *Ehrenbuch der Familie Herwart* (STADTARCHIV AUGSBURG, ZUNFTBÜCHER, REICHSSTADT, SCHÄTZE 194B), dazu MESSLING 2003, S. 10f., AUSST. KAT. BERLIN/AUGSBURG 1994, S. 32.

**720** Grundlegend HOLLSTEIN 2008, Bd. II, MESSLING 2008.

**721** Dazu auch AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, S. 52.

**722** RÖTTINGER 1909/1910, S. 79f.

**723** RÖTTINGER 1909/1910, S. 79, SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 28f., Kat. Nr. 104.

**724** RÖTTINGER 1909/1910, S. 79.

**725** Ebd., S. 79f.

**726** Zur *Belagerung von Algier* siehe HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 237, Kat. Nr. 32. Zum Thukydides-Holzschnitt ebd., S. 279, Kat. Nr. 80. Dieser bebildert den Druck von THUCYDIDES 1533, fol. 34v.

**727** Siehe Kap. 5.1.

**728** RÖTTINGER 1909/1910, S. 80.

**729** Zum Susannen-Holzschnitt siehe HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 148f., Kat. Nr. 4.

**730** HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 252ff., Kat. Nr. 40–49, zur Pyrrhus-Darstellung ebd., S. 253, Kat. Nr. 44 sowie die Abb. in ebd., S. 256.

rial einbezogen werden, um zu einer konkreteren Zu- oder gegebenenfalls auch Abschreibung der Artemisia-Tafel zu gelangen. Hierbei fällt vor allem der verstärkt miniaturhafte Charakter des Bilds auf. Dieser ergibt sich aus der verstärkten Fernsicht auf das Geschehen und die deutlich kleiner dargestellten Figuren. Damit weicht das Bild beispielsweise bereits von der *Schlacht von Zama* Breus d. Ä. ab, deren Figuren im Vordergrund um einiges monumentaler wirken (**Abb. 2**). Der Miniaturcharakter ist wohl vor allem aber mit dem Medium der Buchmalerei vergleichbar, in dem Breu d. J. wiederholt arbeitete. Ein Vergleich zwischen dem Artemisia-Bild und dem ersten Doppelblatt des ersten Bandes des *Eton Codex*,<sup>731</sup> das den römischen König Lucius Tarquinius Priscus auf Folio 51 darstellt, zeigt Folgendes: Der König zieht umgeben von Reitern und Fußvolk auf einem goldenem Wagen mit vier weißen Pferden in Richtung Rom (**Abb. 119**).<sup>732</sup> Die Pferde im Vordergrund wirken zwar deutlich muskulöser und kräftiger als die des Tafelbildes (**Abb. 3**), doch ähneln sich die Darstellungen der Krieger. Die Köpfe sind oval leicht ins Längliche gezogen und die Figuren wirken insgesamt etwas überlängelt. Dabei wirken die Füße verhältnismäßig klein. Die Augen sind durch einen Punkt angegeben, neben dem ein weiterer schwarzer aufgesetzt wird. Daneben fällt die Gestaltung der im Profil gezeigten Artemisia und des im Wagen sitzenden römischen Königs auf: Die Nase wirkt jeweils lang gestreckt und führt geradeaus vom Nasenbein nach unten.

In den Buchmalereien fällt zugleich auf, dass die fallenden Soldaten, Verkürzungen und Verkrümmungen der Körper deutlich stärker ins Bild gebracht werden als in der hintergründigen Kampfszene der Artemisia-Tafel. Auch wirken die Gewänder und Gesichtszüge zum Teil detaillierter und sorgfältiger ausgearbeitet. Dies könnte auch am Erhaltungszustand des Tafelbildes liegen, das in einigen Bereichen letztlich stark verwaschen wirkt. Dies zeigt erneut die Problematik auf, die mit dem Material einhergeht: Solange keine restauratorischen Untersuchungen, Infrarot- und Röntgenbilder der Artemisia-Tafel vorliegen, muss es in der Frage nach der Zuschreibung nach wie vor bei präsumtiven Aussagen bleiben. Eine Festlegung ist nach derzeitigem Kenntnisstand mehr als schwierig, ebenso wie eine Datierung in Breus Werk – sofern die Zuschreibung an ihn zukünftig bestätigt werden kann. Gerade aber der Blick auf die Unterzeichnung könnte hier beispielsweise weitere Erkenntnisse liefern, die sich mit den sonst bekannten Zeichnungen und Illuminationen von Breu d. J. vergleichen ließen. Interessant wäre hierbei insbesondere, ob die auffallend starken Parallelschraffuren zu sehen sind, die teilweise ganze Gesichter verschatten – denn diese sind sowohl für den älteren wie für den jüngeren Breu ein auffallendes Charakteristikum.<sup>733</sup> Möglicherweise können die hier getätigten Feststellungen somit als Grundlage für die weitere gemäldetechnologische Untersuchung der Artemisia-Tafel dienen.

**731** Ein Vergleich mit dem *Codex Escorial* scheint hingegen schwieriger zu sein, da dieser teilweise erst nach 1547 entstand. Die Werkstatt führte die Arbeit noch nach dem Tod Breus d. J. weiter und verwendete dabei auch noch sein ligiertes Monogramm „JB“. Demnach ist hier von mehreren Händen auszugehen, womit der *Codex Escorial* als Vergleichsbasis weniger verlässlich ist als der *Eton Codex*. Siehe dazu *Ausst. Kat. Augsburg 2011*, S. 52 sowie S. 63, Anm. 306.

**732** Dazu *Ausst. Kat. Augsburg 2011*, S. 25f. sowie S. 76.

**733** Dies konnte bereits im Rahmen der Masterarbeit am Dresdener *Ursula-Altar* festgestellt werden und wurde vom dortigen Restaurator Dr. Christoph Schölzel bestätigt, dem ich an dieser Stelle danke. Die Querschraffuren zeigen sich beispielhaft auch in nahezu allen Illuminationen des hier angeführten *Eton Codex*.



**Abb. 116** Jörg Breu d. J. / *Belagerung von Algier von 1540 / 1542* / Holzschnitt / 32,4 × 51,9 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



**Abb. 117** Jörg Breu d. J. / *Belagerungszene* / Holzschnitt aus Thucydides, *Von dem Peloponneser Krieg*. Hrsg. von. Augsburg 1533 (VD 16), fol. 34v.



**Abb. 118** Jörg Breu d. J. / *Geschichte der Susanna* / 1530 / Holzschnitt / 48,9 × 66,1 cm / Landesmuseum Gotha.



**Abb. 119** Jörg Breu d. J. / *Triumph des Lucius Tarquinius* / 1541 / Illumination aus dem *Eton Codex*, Bd. 1, MS 92, fol. 49v., Eton College Library.